

**Пермский государственный технический университет**

*На правах рукописи*

**Бабушкина Олеся Витальевна**

**ФЕНОМЕНОЛОГО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОДХОД  
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ**

**Специальность 09.00.04 – Эстетика**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук**

**Пермь – 2004**

Работа выполнена в Пермском государственном техническом университете на кафедре культурологии.

Научные руководители:

доктор философских наук, профессор В.Л. Соболев

кандидат социологических наук, доцент О.В. Лысенко

Ведущая организация: Гуманитарный университет (г. Екатеринбург).

Защита состоится «29» июня 2004 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 212.268.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при Уральском государственном университете А.М. Горького (620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, ауд. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Уральского государственного университета.

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ 2004 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

доктор социологических наук,

профессор

/ Лихачева Л. С. /

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** Всплеск интереса отечественных исследователей искусства к абстрактной живописи приходится на 80-е гг. XX века. Несмотря на то, что проблема нефигуративности в живописи не вызывает сегодня таких дебатов, как это было в первые годы постсоветского периода, все же этот феномен остается, на наш взгляд, не до конца раскрытым с философской точки зрения. Кроме того, возрастание разнообразия сосуществующих художественных практик в современном искусстве заставляет переосмысливать и интерпретировать сущность различных эстетических феноменов вновь и вновь, в том числе и феномен нефигуративности в абстрактной живописи.

Феноменолого-экзистенциальный подход к рассмотрению сущности искусства представляется актуальным и перспективным в рамках современной эстетики. В отличие от других теорий сама феноменология не привязана к какой-либо конкретной предметной сфере, она изучает способы постижения любой предметности и предметных сфер. Как известно, сверхзадача феноменологии — найти доступ к самой сути вещей, отбросив все предварительные суждения о них. Ценность феноменологического подхода в хайдеггерианской экзистенциальной традиции, заключается в том, что он не только дает возможность обрести новый, «чистый» взгляд на феномен искусства, но и помещает онтологические смыслы, которые представляют собой в первую очередь смыслы человеческого бытия, в центр эстетической проблематики. Таким образом, использование феноменологического метода для интерпретации конкретной художественной формы искусства в экзистенциальном ключе открывает перед эстетическими исследованиями новые научные горизонты.

Сам метод феноменологии позволяет отстраниться от методологических шаблонов и обратиться к первичному, изначальному опыту сознания, в

котором вещи предстают не как предметы уже имеющихся теорий и точек зрения, но как нечто, что само раскрывается перед нами в первичном опыте. Применение феноменолого-экзистенциального подхода к интерпретации произведений искусства раскрывает внутреннюю структуру художественного творения с точки зрения способов формирования образов и механизмов конструирования онтологических смыслов, заложенных в их содержании. Интерпретация нефигуративного искусства в рамках данной парадигмы предоставляет новые возможности осмысления феномена абстракционизма и как неотъемлемой составляющей «жизненного мира» современного человека.

Учитывая существенный недостаток отечественных публикаций, посвященных философскому анализу нефигуративной живописи, мы выбрали тему исследования и решили сформулировать ее следующим образом: «Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи».

***Объект и предмет исследования.*** Объектом исследования являются абстрактные композиции, рассмотренные нами через призму феноменолого-экзистенциального подхода. Предмет исследования – феноменологическое истолкование трансцендентального характера абстрактной живописи.

***Степень разработанности проблемы.*** Истолкование абстрактной живописи с позиции феноменолого-экзистенциального подхода предполагает соединение двух направлений исследования. Во-первых, необходимо рассмотреть традицию истолкования абстракционизма в отечественной и западной литературе, и, во-вторых, изучить метод и категории феноменологической философии в ее экзистенциальном варианте.

Рассмотрим в первую очередь степень разработанности проблемы самой абстрактной живописи. С самого зарождения живописный эксперимент абстракционистов сопровождался попыткой его теоретического обоснования. С 1911 г. в Европе выходят монографии В. Кандинского и

статьи приверженцев абстракционизма, таких как Ф. Марк, А. Шенберг и других, в том числе в альманахе «Синий всадник». В 20-30 гг. первостепенную роль в распространении абстрактной эстетики играет журнал “De Stijl” во главе с П. Мондрианом и Тео Ван Дусбургом. В России активно публикуются манифесты и статьи различных школ нефигуративного творчества, среди которых супрематизм К. Малевича, лучизм М. Ларионова и Н. Гончаровой. С 1920 г. выходил альманах «Уновис» витебской группы художников, возглавляемой К. Малевичем, а с 1928 г. издавались манифесты ОБЭРИУ. В ходе нашего исследования теоретические концепции художников «выносятся за скобки», как это предполагает феноменологический анализ, поэтому для нас они не могут служить материалом для интерпретации, но позволяют определить общую установку абстракционизма.

Как известно, начиная с 30-х гг. отношение к исканиям русского авангарда в Советском Союзе стало резко негативным. Одним из самых типичных изданий советского периода можно назвать «Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт» авторов М. Лифшица и Л. Рейнгардт. Среди авторов критических монографий и статей того времени можно назвать В. Кеменова, А. Когана, А. Лебедева, В. Малахова, А. Стойкова, Ю. Давыдова. Эти критические очерки представляют для нас интерес как позиция оппонентов, часто выявляющих сущностные черты феномена нефигуративности в живописи, такие, например, как характеристика антикоммуникабельности.

С конца 70-х гг. просматриваются тенденции к перемене в отношении к абстрактному искусству. Появляются публикации, в которых абстракционизм обретает статус музейного искусства, например, сборник статей “Художники 20 века” или монография Д.В. Сарабьянова “Русская живопись 19 века среди Европейских школ”. С 80-х гг. в журналах «Вопросы искусствознания», «Искусство» и «Творчество» публикуются статьи, полностью реабилитирующие беспредметное творчество, среди их авторов

можно отметить Т. Горячеву, М. Германа, А. Иньшакова, Н. Адаскину, М. Бессонову, А. Кохава, И. Куликову, Г. Пospelова, А. Стригалева, А. Якимовича, Б. Бермана, А. Ковалева, Е. Илюхину и др. Публикации «новой волны» предлагают интерпретации эстетических концепций абстракционистов, исторические факты, переоценку нефигуративной живописи, что обеспечивает наше исследование историческим и смысловым материалом периода зарождения абстракции. Наряду с ними продолжается критика абстрактной живописи в статьях и монографиях С. Можнягуна, А. Дымшица, С. Раппопорта и других.

В постперестроечное время исследования нефигуративности в живописи предпринимались Б. Гройсом, И. Кабаковым, В. Савчуком, А. Шатских, Г. Зайцевым и другими. В «Художественном журнале» В. Сальников, В. Пацюков, А. Олива, С. Файбисович, К. Давид, П. Вирилио участвуют в диалоге отечественных и западных исследователей современного искусства. Эти публикации предлагают интерпретации феномена абстрактной живописи в условиях информационного общества, раскрывают проблематику «черных дыр» в искусстве, привлекая современные философские концепции.

Среди западных исследователей абстракционизма наиболее крупной фигурой является Х. Ортега-и-Гассет, который в своей работе «Дегуманизация искусства» противопоставил элитарное, однако «живое» творчество беспредметников массовой культуре. Его позиция повлияла на отношение к абстракционизму всех последующих поколений искусствоведов и критиков на Западе. Наиболее известные европейские и американские исследователи абстракционизма: Г. Аполлинер и М. Сейфор, М. Брион и Х. Бергман давшие первые оценки творчества В. Кандинского, П. Мондриана; Г. Рид, Х. Розенберг, Л. Гудрич, Б. Хеллер, Т. Кларк, исследовавшие американский абстрактный экспрессионизм; Р. Лонг, Ш. Дуглас, Р. Якобсон,

А. Троэль, Х. Джордж, А. Бехар, Д. Боулт, изучающие русский авангард, и многие другие .

Наиболее подробно проблематика абстрактной живописи на Западе была разработана школой пластической семиотики, среди представителей которой можно назвать Э. Бенвениста, У. Эко, Л. Прието, Р. Барта, К. Леви–Стросса, Б. Кокюла, К. Пейруте, Ф. Тюрлеманна, Ж.–М.Флоша. В нашем исследовании мы опираемся на концепции знака, означаемого и означающего при выявлении специфики коммуникации между абстрактным произведением и зрителем.

Обращение к феноменологии позволило нам найти философскую базу для интерпретации абстрактной живописи с новых позиций. В первую очередь мы опирались на «классические работы» Э. Гуссерля, раскрывающие суть феноменологического метода, и труды М. Хайдеггера, представляющие собой вариант развития экзистенциальной феноменологии. Примеры феноменологического анализа искусства и художественных форм представлены в работах А. Ф. Лосева «Диалектика художественной формы» и «Музыка как предмет логики». Проблемам феноменологии воображения посвящены «Эстетические исследования» Р. Ингардена, «Воображение» и «Воображаемое» Ж.-П. Сартра. В работах Х.-Г. Гадамера «Истина и метод» и сборнике статей «Актуальность прекрасного» рассматриваются проблемы искусства с феноменолого-экзистенциальных позиций. Последователями Э. Гуссерля и М. Хайдеггера в современной феноменологической философии являются П. Рикер и Ж. Деррида, которые преобразуют теорию своих учителей и предлагают новые принципы истолкования искусства.

В отечественных постсоветских исследованиях феноменологии центральное место занимают работы П. Гайдено, Н. Мотрошиловой, В. Молчанова, М. Мамардашвили, которые помогли раскрыть специфику разных стадий развития феноменологии. Среди исследователей философии М. Хайдеггера необходимо отдельно назвать А. Михайлова, Е. Борисова, А.

Ахутина и А. Доброхотова, чьи работы способствовали пониманию сложного мифологического языка философа.

Отечественные публикации по феноменологии искусства не многочисленны. Можно отметить несколько сборников статей последних лет, выпущенных Институтом философии РАН и Петербургским университетом. Среди феноменологов, занимающихся проблемами абстрактной живописи, необходимо назвать В. Подорогу и М. Долгова. В их работах абстрактная живопись предстает как новый тип искусства, построенного на совершенно иных принципах, которые предстоит усвоить эстетическому сознанию, что составляет один из основных тезисов нашего исследования. Монография С. Кропотова «Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида» раскрывает феномен западной неклассической рациональности, проявившийся в науке, философии и искусстве модернизма в условиях становления экономического дискурса. Концепция опустошения знаков Ж. Дерриды и экономии производства смыслов текста Ж. Батая обосновывает эстетику пустоты, рассматриваемую в нашем исследовании.

Поскольку проблема философского истолкования абстрактной живописи все же остается не до конца разработанной, мы предприняли в нашем исследовании попытку феноменолого-экзистенциальной интерпретации феномена нефигуративности в изобразительном искусстве.

**Целью исследования** является философская интерпретация художественных композиций абстрактной живописи с позиции феноменолого-экзистенциального подхода. Для достижения поставленных целей необходимо решение следующих задач:

- проанализировать и уточнить понятийный аппарат феноменолого-экзистенциального подхода, необходимый для анализа нефигуративного искусства;



- уточнить феноменолого-экзистенциальный подход к истолкованию искусства;
- сравнить онтологический статус предметной и беспредметной живописи;
- проинтерпретировать абстрактные композиции с точки зрения их онтологического смысла;
- проанализировать характер формирования эйдетической предметности абстрактной композиции в сравнении с музыкальным произведением;
- рассмотреть процесс восприятия абстрактной композиции со стороны зрителя как ремифологизацию изображения;
- проанализировать абстрактную живопись как проект, укоренившийся в «жизненном мире» современного человека

**Методологические основания** исследования вытекают из необходимости интерпретации абстрактных композиций с использованием феноменолого-экзистенциального метода, что обусловило привлечение в качестве философского обоснования систему категорий *феноменологии* в хайдеггерианском варианте. К основоположникам и центральным фигурам феноменологической философии относят Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра. Их объединяет то, что они занимались исследованием процессов сознания и формирования смыслов. М. Хайдеггер рассматривал сознание как один из моментов человеческого бытия, связав проблемы онтологии и смыслообразования с жизненным миром человека. Хотя феноменология претерпела значительную эволюцию в ходе своего развития, она не лишена целостности как особого метода философствования.

С помощью категорий феноменологии представляется возможным проинтерпретировать феномен нефигуративности абстрактной живописи, исследовать механизмы конституирования смыслов и осуществления диалога между беспредметным произведением искусства и зрителем. Теория диалога и методы интерпретации культурных текстов были выработаны в отечественной и западной *герменевтической философии* и связаны в первую

очередь с именами М. Бахтина, Х.-Г. Гадамера, П. Рикера. Они позволили нам уточнить понятие «текста», как субъекта диалога, а также применить теорию взаимодействия с текстом к абстрактной живописи. В своем исследовании мы опираемся также на концепции *мифа* и *символа*, развитые в трудах А. Лосева, П. Флоренского, М. Мамардашвили, теорию *деконструкции* и *знака* Ж. Дерриды.

**Научная новизна исследования** проистекает из необходимости восполнить дефицит исследований нефигуративного искусства с позиции философии вообще и феноменологической философии в частности. Феноменолого-экзистенциальный подход, который мы используем в данном исследовании, позволяет описать сущность феномена нефигуративности абстрактных композиций и описать условия формирования смыслов при восприятии беспредметной живописи. Можно выделить следующие элементы научной новизны:

- исследована феноменологическая традиция в рамках исследуемой проблемы «феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи»;
- развит феноменологический метод дескрипции для интерпретации абстрактных композиций;
- проинтерпретированы абстрактные композиции с точки зрения их «онтологического опустошения» со стороны художника;
- проанализирован характер формирования эйдетической предметности абстрактной композиции в сравнении с музыкальным произведением;
- рассмотрен процесс восприятия абстрактной композиции со стороны зрителя как ремифологизация изображения.

**Практическая значимость работы.** Феноменолого-экзистенциальный подход к рассмотрению абстракционизма как одной из художественных форм модернизма представляется перспективным для последующей разработки в рамках философии искусства, эстетики, культурологии, и

может быть применен при изучении других сфер художественного творчества. Результаты могут быть использованы при создании программ и учебных пособий.

Основные положения проведенного исследования были изложены в процессе работы городских, региональных, всероссийских и международных научно-практических конференций в 1999-2003 гг., а также представлены и обсуждены в ходе научно-методических семинаров кафедр культурологии и философии ПГТУ.

**Структура работы** включает введение, две главы, заключение, список литературы. Содержание работы изложено на 123 страницах, библиография содержит 153 наименования.

В первой главе уточняется понятийный аппарат, необходимый для истолкования произведений искусства с позиций экзистенциальной феноменологии. Также определяется статус абстрактного искусства в контексте феноменолого-экзистенциального подхода.

Во второй главе производится интерпретация абстрактных композиций с точки зрения их онтологического смысла, характера формирования эйдетической предметности в сравнении с музыкальным произведением, а также особенностей коммуникации между картиной и зрителем.

### **Основное содержание работы**

Во введении обосновывается актуальность работы, анализируется степень ее разработанности, формулируются цели и задачи исследования, характеризуется методологическая основа работы, ее научная новизна.

В первой главе «Феноменолого-экзистенциальный подход к истолкованию искусства» рассматриваются категории и методы феноменологии и особенности ее экзистенциального варианта, а также

раскрывается специфика подхода к истолкованию искусства в рамках данной парадигмы.

В первом параграфе «Феноменология как особый способ философствования. Трансцендентальный субъект и Dasein» уточняется понятийный аппарат феноменолого-экзистенциального подхода, необходимый для анализа нефигуративного искусства. Поскольку вопрос интерпретации произведения искусства в этой традиции связан с категорией «бытия», мы прояснили позиции центральных фигур феноменологической философии в отношении этой категории. Э. Гуссерль пытался обнаружить бытийственные структуры в опыте субъективности, исходя не из сущего, а из собственной апперцепции рефлектирующего субъекта. Гуссерлевский вариант феноменологии остается в рамках классической парадигмы философствования, так как в его теории субъект противопоставлен объекту. М. Хайдеггер, развивая и преобразуя гуссерлевскую феноменологию в экзистенциальный вариант, поднимает тему подлинного человеческого существования, противопоставляя дескриптивной науке о смысловых феноменах сознания экзистенциальную аналитику. Вариант М. Хайдеггера представляет собой «феноменологию Dasein», что переносит универсальные проблемы его в антропологическую сферу. Опыт сознания у М. Хайдеггера заменяется жизнью, в которой бытие не познается как бы со стороны, а переживается в форме заботы, страха, бытия к смерти.

Феноменологический метод представляет собой своеобразную деконструкцию разных уровней сознания посредством рефлексивного приема редукции. Редукция экзистенциальной феноменологии выявляет способы формирования онтологических смыслов, присущих человеческому сознанию, встроенному в мир. У Гуссерля эта тема возникла в поздний период творчества как вопрос о возможности трансцендентальной intersубъективности, то, что было названо им «жизненным миром»,

наличием универсального горизонта мира, общего для многих индивидов. Хайдеггерианская феноменология изначально имеет герменевтический характер, где понимание составляет бытийную структуру человеческого существования, «фундаментальный экзистенциал» и «основной модус здесь-бытия».<sup>1</sup>

В первый период творчества М. Хайдеггер радикально преобразует феноменологию Э. Гуссерля, сосредоточив внимание на способе существования человека. Во второй период он возвращается к первоначальному феноменологическому методу, когда стремится предаться слушанию «самоговорящего бытия». Именно в этот период М. Хайдеггер, произведя редукцию в отношении феномена фигуративной живописи, определяет искусство как место, где истина бытия проявляет себя в полной мере. Критерии, которые выявляет М. Хайдеггер по отношению к фигуративной живописи, актуальны и для нефигуративного искусства. В следующем параграфе производится деконструкция произведения М. Хайдеггера «Исток художественного творения», которое в дальнейшем послужит нам своеобразной матрицей для феноменолого-экзистенциального истолкования феномена нефигуративной живописи.

Второй параграф «Произведение искусства как работа истины» посвящен анализу феноменолого-экзистенциального подхода М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера к истолкованию искусства, который характеризуется в первую очередь тем, что стремится раскрыть сущность искусства, опираясь на онтологию Dasein и поставив во главу угла метафизическую проблему «работы истины бытия». М. Хайдеггер, а вслед за ним Х.-Г. Гадамер, основной чертой искусства считали его способность хранить истину. В своих эстетических исследованиях М. Хайдеггер уделял большое внимание концепту «чистой поэтичности», присущей подлинному искусству, как основанию и истоку мышления бытия, а также вводил другие

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков: Фолио, 2003. С. 34.

«мифологемы», требующие деконструкции. Поэтому в данном параграфе предпринимается подробная интерпретация работы «Исток художественного творения», которая позволяет выявить модель применения феноменологического метода к истолкованию конкретного произведения искусства, а также уточнить категории феноменолого-экзистенциального подхода к феномену искусства.

Структура работы «Исток художественного творения» представляет собой герменевтические круги вопрошания на разных уровнях понимания: подготовительное описание поля, в котором рассматриваемый феномен становится зримым, выявление феномена и его понятийная интерпретация. Но феномен искусства выявляется не в процессе экспозиции самого вопроса, а как бы на фоне этой экспозиции, он сам собой раскрывается как истина бытия через другие механизмы, в частности мифологические символы, которые М. Хайдеггер вводит параллельно. Таким образом, здесь смыкаются два слоя логического и мифологического, что больше напоминает разнородные наслоения, чем строгую структуру.

Вывод, к которому приходит М. Хайдеггер заключается в том, что свершение истины происходит в процессе спора «земли» и «мира», совершающегося внутри художественного творения. Интерпретируя эти мифологемы, мы приходим к тому, что «мир» - это самопонимание человека, некое культурное сознание, если понимать культуру как способ воспроизводства человеческого бытия и гарант непрерывности человеческих смыслов. «Земля» - это символ тьмы, сокрытости, выход из несуществования в присутствие. Таким образом, «мир» или дух входит в свой покоящийся облик, который обрел свое соразмерное земле бытие. В процессе спора «земли» и «мира», то есть возникающего напряжения между «скрытым» и «распахнутым», духом и материей, содержанием и формой, происходит свершение истины. В раскрытии этой потаенности состоит свершение

всякого произведения, это и есть осуществление истины бытия. Приобщение человека к произведению искусства позволяет ему вырваться из обычного и установить взаимоотношения с «миром» и «землей». Поэтому произведение искусства – это событие. Произведение искусства делает человека соучастником истины, а не замыкает каждого в собственных переживаниях. Именно благодаря этому общему процессу «стояния внутри истины» возможно понимание и бытие-друг-с-другом. Понимание искусства – это своего рода игра, так как играющий втянут в свершение истины, происходящий в произведении. Х.-Г. Гадамер назвал изображение бытийным процессом репрезентации, в ходе которого каждый раз происходит прирост бытия.

Таким образом, произведение искусства позволяет установить диалог, в ходе которого происходит обмен человеческими смыслами. Беспредметное искусство лишено трансцендентности мира, в нем нарушается принцип мимесиса, присущий традиционному искусству. Возникает вопрос, каким же образом происходит прирост бытия при создании и восприятии абстрактной композиции.

Поскольку отказ от трансцендентности является одной из основных особенностей абстрактной живописи, что определяет ее особый способ хранения «истины бытия», третий параграф называется «Отрицание трансцендентности в абстрактной живописи». Предметное искусство экзистенциально, так как оно направлено на изображение мира вещей, предлагая зрителю готовые онтологические смыслы. Воспринимая предметную картину, зритель переживает смыслы, «навязанные» ему художником. Предмет изображается таким, каким человек привык использовать и воспринимать его на практике. Бытие данного сущего становится явным в творении, и именно это делает произведение искусства хранилищем истины, ибо бытие как некая полнота человеческой идеи, воплощенная в сущем, и есть истина. Так, предметная живопись укоренена в

практической жизни или «естественной установке», поэтому фигуративность позволяет работать «истине», которая связана с феноменом самораскрывающегося смысла человеческого бытия.

Беспредметное же искусство представляет собой деонтологизацию объекта или онтологическую немоту. В абстрактном произведении мы имеем дело с задачей переживания бытия некоего сконструированного сущего, являющегося для зрителя чем-то пустым, поскольку за ним нет узнаваемого смысла. Практику исключения из нефигуративной живописи человеческих предметов Х. Ортега-и-Гассет назвал дегуманизацией нового искусства. Действительно, возникает вопрос, соразмерно ли абстрактное искусство человеку. Для художника – это практическая медитация неких абстрактных идей, результат которой есть замкнутое на себе, «зашифрованное», «закодированное» произведение. Зритель, в виду невозможности узнавания замысла художника, остается при бытии изображения, для него представляющего собой смысловое ничто. Так художник со своей стороны пытается рефлексировать, используя художественные средства, а зритель не призван приобщиться к плодам этой рефлексии; он осуществляет свой собственный автономный рефлексивный процесс, воспользовавшись изображением. Перед зрителем находятся конструкты, из которых нужно сотворить новую смысловую реальность, коррелятом которой является сущее, бытийствующее лишь на полотне художника.

Таким образом, отрицание трансцендентности, дегуманизация и онтологическая немота, как характерные черты абстрактной живописи, делают ее антикоммуникабельной. Однако, отвечая критериям искусства в экзистенциально-феноменологическом понимании, нефигуративная живопись призвана быть событием «свершения истины» для зрителя. В следующей главе осуществляется попытка проинтерпретировать абстрактные композиции с точки зрения их соразмерности человеку,



возможности формирования онтологических смыслов и особенности их прочтения.

При этом, рассматривая проект нефигуративного произведения искусства, необходимо постоянно учитывать два пересекающихся направления исследования: во-первых, механизмы и процесс формирования смыслов со стороны художника и его способ «кодирования» этих смыслов. Во-вторых, процесс восприятия абстрактного изображения зрителем, его субъективный контакт с картиной, в ходе которого он переживает «истину бытия». Кроме того, существует еще и третий аспект исследования, который касается смыслов, формирующихся в едином смысловом поле человеческой культуры, в «жизненном мире» современного человека.

Вторая глава «Феноменолого-экзистенциальная интерпретация абстрактных композиций» посвящена интерпретации абстрактных композиций с точки зрения их онтологического смысла и анализу характера формирования эйдетической предметности беспредметной композиции в сравнении с музыкальным произведением. Сопоставление абстрактной живописи и музыки производится на основе их общей характеристики - с одной стороны, предметной пустоты или «бытия ничто», а с другой стороны, способности провоцировать зрителя и слушателя формировать эйдетическую предметность при их восприятии. В итоге процесс восприятия нефигуративной композиции рассматривается как ремифологизация изображения. Кроме того, абстракционизм анализируется как смысловой проект, укоренившийся в «жизненном мире» современного человека.

В первом параграфе «Онтологическая пустота абстрактных композиций» рассматриваются механизмы формирования смыслов со стороны художника и его способ «кодирования» этих смыслов в абстрактной живописи. Вся живопись, с феноменологической точки зрения, представляет собой своеобразную эйдетическую установку на мир. Однако, абстракционизм пользуется совершенно новым художественным языком, так как

художники уже не считают нужным дублировать эффект восприятия реального мира и навязывать готовые смыслы.

Условно можно выделить два типа абстрактных композиций: картины с названием, относящимся к реальному миру вещей, и композиции без названия. Работы первого типа, например, «Живописный реализм футболиста» К. Малевича, могут рассматриваться как изображение своего рода феноменов или идей вещей, что сближает их с фигуративным искусством. Возможно, сам художник в этом случае полагает свою композицию материализацией эйдоса какого-либо вида сущего, о чем свидетельствует название. Задача обретения области «чистого Я», изначальной точки, из которой начинается конституирование мира, реализуется в абстрактном искусстве путем нахождения форм, суть которых - первоначальность и универсальность. По сути, абстрактная композиция для художника становится способом саморефлексии. Однако художник производит редукцию не в отношении предметов мира, а пытается обнаружить в себе универсальную конституирующую способность для сотворения новых эйдосов, материализуя их потом на холсте.

Художник предлагает зрителю новый регион бытия, с которым у зрителя не сложились инструментальные отношения, поэтому первоначально для него он представляет собой смысловое *ничто*. Наличие названия указывает лишь на парадоксальную интенцию художника привязать картину к человеческому измерению или предложить возможный вариант формирования смысла, хотя его применение абстрактных форм свидетельствует о стремлении очистить изображение от привычных человеческих смыслов.

В композициях же без названия, например, в «Композиции» № 4» В. Кандинского, «подсказка» отсутствует. Абстрактное изображение опустошено художником от привычных онтологических смыслов, знаки

очищены или закодированы настолько, что смыслы, которые изначально вкладывались их создателем, не читаемы. Если бы художник изобразил нечто похожее на реальный предмет, то зритель, воспринял бы его бытие как действительное, то есть человеческое бытие заявило бы через этот предмет о себе. Абстрактное изображение предполагает, что зритель сам наделит онтологическим смыслом данное изображение.

Однако бытие абстрактного изображения все же принадлежит человеческому измерению. Способность абстрактной живописи провоцировать зрителя на формирование эйдетической предметности, сходна с той же характеристикой, свойственной феномену музыки, описанной А. Ф. Лосевым. Сравнительный анализ музыкального бытия и бытия абстрактной композиции предпринимается в следующем параграфе.

Во втором параграфе «Феноменология музыкальности абстрактной живописи» уточняется характер формирования эйдетического предмета при восприятии абстрактной композиции. При феноменологическом сравнении абстрактной живописи и музыки выясняется, что эйдосом бытия абстрактной композиции не может быть нечто устойчивое с точки зрения его завершенности и определенности, и мы не можем говорить об идеальной неподвижности эйдетического предмета нефигуративной картины, что и сближает ее с музыкой. Музыка есть бытие беспредметное, так как с точки зрения пространственного предмета, музыка представляет собой абсолютную пустоту или слышимое ничто, А. Ф. Лосев называет это «распылением эйдоса».<sup>2</sup> Эйдос бытия, как музыки, так и абстрактной композиции, есть нечто неопределенное и бесформенное, но содержащее в себе нечто всеобщее и первичное, включающее в себя всю символическую картину сущности жизни, что и порождает разнородные образы, часто противоположные по содержанию. Следовательно, способ формирования зрителем эйдетической предметности в случае абстрактной живописи схож с

---

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. С. 278.

восприятием музыкального произведения по причине того, что и тот и другой вид искусства построен на первичном символическом материале сознания.

Таким образом, художник создает абстрактное изображение, зашифровывая свои смыслы с помощью языка нефигуративных знаков, представляющих собой бытие пустоты для зрителя. Для художника его произведение – это мифологическое пространство, создание космоса из смысловых элементов мира, основанное на интерпретации символического материала сознания, схожее с орнаментом в древности, который был символом порядка, в противоположность хаосу неоформленности. Миф понимается здесь в традиции А. Лосева как система смыслов, личностное бытие, наделенное самосознанием, в котором уравновешено внешнее и внутреннее, являющееся для мифологического сознания буквальной действительностью. Со стороны зрителя восприятие абстрактной картины есть процесс ремифологизации, поскольку зритель строит свой собственный миф по отношению к изображению, наделяя его своими онтологическими смыслами.

В третьем параграфе «Ремифологизация абстрактной композиции» интерпретируется картина «Черный квадрат» К. Малевича с точки зрения ее мифологичности. Как провокация, это изображение заставляет зрителя наделять сочетание черноты и квадратности символическим смыслом. Однако этот субъективно привнесенный смысл не отделен от бытия самой этой «черной квадратности», поскольку именно она является провокатором. Сама абстрактная форма порождает связь с первоначальной символикой сознания, которая является материалом создания смыслов. Так, форма квадрата не предполагает движения, в отличие от треугольника, например, или круга, четырехугольник статичен. Таким образом, в сочетании с черным цветом он представляет собой удвоенное безмолвие и ничто. Кроме того, квадрат – это символ четырех элементов – источника стабильности и

порядка в мире, а также чего-то материального, рационального. Таким образом, «Черный квадрат» – это символ бесконечности Вселенной, упорядоченного космоса, возможно, гармонии идеального и материального, где упорядочено объективное и субъективное начала, сбалансирован хаос внутренних и внешних сил. Аналогично можно проинтерпретировать и другие абстрактные композиции.

Предпринятая попытка интерпретации подводит нас к выводу о том, что, переживая предметность любой абстрактной композиции, как реальность, и позволив ей разыгрывать свое бытие в субъективности сознания, зритель способен встретиться с истиной или «распахнутостью бытия» этого сконструированного сущего. В абстрактном произведении «землей» является то, что укореняет его в материальной реальности, – художественное выражение символического содержания сознания. «Земля» – это некая тайна, сокрытая в бытии абстрактной композиции. Художественный язык абстрактной композиции, скрывающий в себе некий потаенный смысл, возможно, и является «землей» нефигуративного бытия. «Мир» делает произведение соразмерным человеку. Иначе говоря, «мир» – это то, что связывает абстрактную композицию с человеческим измерением, раскрывая для него возможность коммуникации с произведением. Поскольку содержанием абстрактной композиции является символическая сущность всех вещей, способная формировать мифологические образы и символы, следовательно, любая беспредметная картина близка человеку, она способна установить с ним связь. В этом диалектическом единстве и противоборстве с одной стороны закрытости и таинственности, а с другой – глубокой интимной близости человеку, рождается истина, которая делает абстрактную картину произведением искусства.

Таким образом, антикоммуникабельная по своему характеру живопись абстракционистов все же способна провоцировать человека на переживание полноты бытия. Человеческое сознание пытается найти в абстрактном

изображении некое текстовое сообщение. Знак неизбежно соблазняет указанием на некий скрытый референт, что справедливо отмечено в теории Ж. Деррида. Этот соблазн заставляет искать скрытое означаемое, проникнуть по ту сторону знака. Но результатом такого проникновения всегда оказывается другой знак. Так человек оказывается во власти текста абстрактной живописи, знаки которой опустошены, для того чтобы заставить человека обнаружить в себе способность производства онтологических смыслов. Когда состоится этот специфический контакт между человеком и беспредметной композицией, когда пустота заполнится содержанием, тогда человек ощутит экзистенциальное волнение. В абстрактном произведении искусства, как и в фигуративном, «потаенное встанет в просвет» и таким образом совершится истина.

В современных условиях абстрактные композиции являются общепризнанными произведениями искусства, то есть они стали одним из составляющих элементов «жизненного мира» современного человека. Можно констатировать, что проект абстракционизма состоялся и укоренился в едином смысловом пространстве. Но означает ли это, что современный зритель каждый раз воспринимает провокацию, заложенную в феномене нефигуративности?

В четвертом параграфе «Абстрактная живопись как проект, укоренившийся в «жизненном мире» современного человека» нефигуративная живопись рассматривается как составляющая единого смыслового пространства. «Жизненный мир» включает в себя конститутивный процесс в горизонте intersубъективности, осуществляемый многими субъектами совместно. Будучи внедренным в культурное смысловое пространство, субъект становится рабом смыслов. В социологической феноменологии это называют процессом объективации, означающей, что «индивиды, садясь играть в шахматы или выходя на улицу,

не изобретают всякий раз заново мир шахмат или систему пешеходного движения».<sup>3</sup>

Абстракционизм в живописи начала XX века стал выразителем новых культурных смыслов. Новое содержание стало проявляться сразу в нескольких культурных языках одновременно, особенно ярко это проявилось в философии. Если в искусстве этот бунт выразился в протесте против миметической эстетики и заветов классической рациональной гармонии, то поворот в философии осуществлялся как неприятие классической метафизики, стремление ее преодолеть. Как проект смыслообразования нового типа, абстракционизм открыл эстетику продуктивного начала, предвосхитив появление виртуальной реальности, и открыв дорогу новым художественным и эстетическим течениям XX столетия. Абстракционизм подготовил почву для идеи постмодернистского минимализма, его парадоксальных возможностей генерировать «избыточность смыслов» из универсальных первоэлементов.

Однако, как только проект абстрактной живописи получил признание, в интересующем сообществе сформировались определенные смыслы, привязанные к этой феномену. Массовое сознание предпочитает пользоваться готовыми смыслами, поэтому нефигуративные композиции становятся провокациями продуцирования онтологических смыслов по-прежнему лишь для элитарного зрителя.

В заключении подводятся основные итоги исследования.

### **Список публикаций**

1. Абстракционизм как герменевтическая проблема. // Формирование гуманитарной среды и внеучебная работа в вузе, техникуме, школе.

---

<sup>3</sup> Цитируется по Коркюф Ф. Новые социологии. - М.: Институт экспериментальной социологии, 2002. С. 139.

- Материалы VIII практической конференции. – Том 1. – Пермь, 2000. С. 141-142.
2. Абстракционизм – символ, миф, схема. // Массовая культура как феномен XX века. Тезисы докладов научной конференции студентов и аспирантов. – Пермь, 2001. С. 136-137.
  3. Трансформация личности как условие восприятия абстрактного произведения искусства. // Образование в культуре и культура образования. Материалы межрегиональной научно-практической конференции. Часть 1. – Пермь, 2003. С. 262-263.
  4. Абстрактная живопись как саморефлексия и способ вхождения в феноменологическую установку. // Формирование гуманитарной среды и внеучебная работа в вузе, техникуме, школе. Материалы V практической конференции. – Том 2. – Пермь, 2003. С. 103-104.
  5. Феноменология музыкальности абстрактной живописи. // Ведомости департамента образования. – № 3, 4. – Пермь, 2003. С. 89-93.
  6. Философская практика на языке художественных образов. // Рациональность и вымысел. Тезисы научной конференции. - Санкт-Петербург, 2003. С. 144-145.
  7. Повествование бытия в абстрактном произведении искусства. // В круге культуры. Сборник научных докладов памяти профессора В.Л. Соболева. – Пермь, 2003. С. 94-99.
  8. Интерсубъективность в абстрактной живописи. // Гумбольдтовские чтения. Материалы I международной конференции. - Санкт-Петербург, 2003. С. 116-120.
  9. Символическая структура абстрактной живописи. // Ученые записки гуманитарного факультета. - № 8. – Пермь, 2004. С. 101-109.